

SEAMI
(ZEAMI)

BLUMENSPIEGEL

(K W A K Y Ô, Hana-no-kagami)

Erster Teil: DIE SECHS MOTTO
(DAIMOKU ROKKA-JÔ)

Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen
und erläuternden Ausführungen versehen

von

HERMANN BOHNER



T O K Y O

1 9 5 3

Deutsche Gesellschaft
für Natur- und Völkerkunde Ostasiens
Kommissionsverlag
Otto Harrassowitz, Wiesbaden

SEAMI
(ZEAMI)

BLUMENSPIEGEL

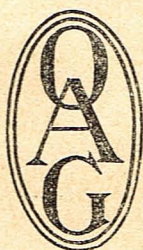
(K W A K Y Ô, Hana-no-kagami)

Erster Teil: DIE SECHS MOTTO
(DAIMOKU ROKKA-JÔ)

Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen
und erläuternden Ausführungen versehen

von

HERMANN BOHNER



T O K Y O

1 9 5 3

Deutsche Gesellschaft
für Natur- und Völkerkunde Ostasiens
Kommissionsverlag
Otto Harraszowitz, Wiesbaden

BLUMENSPIEGEL

INHALT

A. DIE SECHS MOTTO

- I. Erstens Ton, zweitens Atem, drittens Stimme;
des Musikstückes *Kaikô* (Anfang) und Erstgesang
Itchô ni-ki san-sei 一調二機三聲
Ongyoku kaikô shôsei 音曲開口初聲
- II. Herz spielt zehn, Körper spielt sieben
動十分心 重七分身
Dô-jû-bu-shin, Dô-shichi-bu-shin
- III. Starkes Bewegen des Körpers, sparsames Auftreten der Beine;
starkes Auftreten der Beine, sparsames Bewegen des Körpers.
強身動有足踏 強足踏有身動
Gô-shin-dô yû-soku-tô. Gô-soku-tô yû-shin-dô
- IV. Erst Hören, dann Sehen. (Erst das Akustische, dann das Optische)
先門後見
Sen-mon go-ken
- V. Erst richtig das Ding werden,
dann daraus richtig Weise und Geberden!
Sen-nô-go-motsu-sei 先能其物成
Ko-nô-go-taiji 去能其態似
- VI. Tanz hat Musik zur Wurzel
無聲爲根
Bu-shô-i-kon

B. DIE ZWÖLF THEMEN.

- I. Vom richtigen Gefühl für Zeit und Augenblick
Jisetsu kantô no koto 時節感當の事
- II. Von Anfang-, Mittel- und Endspiel
Jo, Ha, Kyû no koto 序破急の事
- III. Vom Wissen um den Weg des Lernens
Shûdô-chi no koto 習道智之事
- IV. Von des Meisters Wissen um das Ergreifende
Jôzu no kan wo shiru koto 上手之知感事
- V. Vom Untiefen und vom Tiefen (Vom Kleinen und vom Großen)
Sen-shin no koto 淺深之事
- VI. Vom Eingehen in den Bereich des hohen Schönen
Yûgen no sakai ni iru koto 幽玄之入堺事
- VII. Vom Vorsicht-üben bei dem Zu-Jahren-kommen
Kô no iru yôshin no koto 劫之入用心之事
- VIII. Vom Einen Herzen, das das Zehntausendfache Spiel(wie)am Faden hält
Man-nô kwan isshin no koto 萬能縮一心の事
- IX. Vom Wundersamen
Myô-sho no koto 妙所之事
- X. Von der Aufnahme (des Spiels durch die Zuschauer)
Hihan no koto 比判之事
- XI. Von *Ongyoku* (der Musik)
Ongyoku no koto 音曲の事
- XII. Vom Geheimen (Abschluß und Summa)
Oku-dan 奥段

EINLEITUNG

Der „Blumenspiegel“ ist ein Werk eigenen Ringens und Wachsens. Während Kwadensho („Der Blume Überlieferung“), das vorangegangene, erste Seami-Werk, wie schon der Name sagen mag, sich als von Vätern her Überkommenes, insbesondere vom Vater Kwannami in langen Jahren des Lernens Empfangenes gibt, so ist der „Blumenspiegel“, auch nach Seami's eigenen Worten, ein Werk eigenen, durch Jahrzehnte fortgehenden Beobachtens, Überlegens, Prüfens und Wertens. Sagt jenes erste Werk:

„Was in „Der Blume Überlieferung“ von dem [ersten] Kapitel „Die Kunst und die Lebensalter“ an bis zu diesem [letzten] Kapitel hier aufgezeichnet ist, das ist ganz und gar nicht aus eigener Kraft gekommenes Wissen: (Vielmehr) was ich, seit frühester Jugend von des nun verstorbenen Vaters Kraft schöpfend, zum Manne werdend, zwanzig Jahre hindurch mit Augen sehend, mit Ohren hörend an Kunst (*fū*) empfangen, das habe ich der Kunst zugute, dem Geschlechte zu Nutzen hier niedergeschrieben. („Privates“) Eigenwilliges wird nicht daran zu finden sein.“ [Die großen Gesetze der Kunst, das Allgemeingültige wird durchaus darin nur hervortreten]—

so wiederholt Seami am Ende des „Blumenspiegels“, des zweiten grundlegenden Werkes gleichsam eigens diese Worte, das erste Werk betreffend, und konfrontiert dasselbe dem zweiten Werke mit folgenden Worten:

„Fushi-kwaden“ [d. i. Kwadensho] von dem Studium nach Altersstufen [dem ersten Kapitel] an bis zur „Sonderschrift“ [dem allerletzten Kapitel] ist....Geheimüberlieferung des Wissens um die Blume; über zwanzig Jahre nämlich lernte ich von dem verstorbenen Vater die Kunst in allen verschiedenen Hinsichten, und dies, Kapitel für Kapitel, niedergeschrieben ist das Werk („Der Blume Überlieferung“). Dieses eine Buch aber, der „Blumenspiegel“ ist: was ich, Seami, persönlich vom über 40. Lebensjahre an bis ins späte Alter dann und wann (wieder und wieder) in meinen Sinnen und Gedanken erwog (und überlegte), die Kunst (das Spiel) und, was darin erreicht worden, betreffend — das habe ich in fortgesetzter Folge hier in den „Sechs Motto“ und „Zwölf Themen“ zur

Schrift gestaltet, so der (eigenen) Kunst Spur hinterlassend."

In dem ersten Werke erscheint der Vater, dieser beginnende Neuschöpfer des Nô, als sprechend, der Sohn Seami als hörend und aufschreibend. In dem zweiten Werke, dem „Blumenspiegel“ schreibt Seami, der Vollender, Nô selbst. Freilich ist schon gewiß im ersten Werke Seami wesentlich beteiligt: er ist der selbständig Hörende, Auffassende: rezeptiv schon ist er produktiv; und, sagen japanische Betrachter, Seami's eigene Gedanken sind miteingeströmt. Die in der Fülle der Jugend und, nach des Vaters Tode, bei bewußtem Antritt der Führung im Nô unternommene, wie in Einem großen Zuge geschehene Gestaltung des reichen Erbgutes vom Vater, ja von Ahnen her zu dem Einen geschlossenen Werke ist, denke ich, mit das, was dem Kwadensho solch hohen Schwung, solche Schönheit und Vollendung verleiht. Das entscheidende Jugendwerk eines Großen, eines Dichters oder Denkers, Goethe's oder Schiller's, Kant's oder Hegel's, das diese plötzlich in den Ruhm der Welt stellt, ein Werk, dessen Jugendschwung, kaum von späterem Werke wieder erreicht wird, ist „Der Blume Überlieferung“. Der „Blumenspiegel“ ist, darüber hinaus, das Werk des dann einsetzenden Mühens, Kämpfens, Sichtens und Erringens, bis empor zur Höhe und Reife des Lebens — „Thema um Thema“, erkämpfend, Punkt für Punkt erringend, Zweig um Zweig der Kunst durchlebend. Während in „Der Blume Überlieferung“ wir gleichsam von der Wurzel her und dem Keime an die Entwicklung sehen bis dahin, wo der junge Baum vor uns steht, so bringt der „Blumenspiegel“ das eigentliche, in Äste und Zweige und Zweigeszweige immer mächtigere Ausbrechen und Wachsen des riesiger und riesiger werdenden, den großen Stürmen auch zu trotzen vermögenden herrlichen Baumes. Ein gewaltiger Anblick im einzelnen ist dies Ringen und Mühen.

Solchem allem entspricht das Werk in seinem Werden und Geworden-sein, und das im Äußerlichen wie im Innersten. Denn nicht mit einem Male ist das Werk entstanden; und daß es noch heute in eigentlich zwei Werke zerfällt, in die Sechs *Daimoku* 題目 (was wir mit „Motto“ wiedergeben) und die Zwölf *Jisho* 事書 („Sachen“ Sach-Erläuterungen, wir sagen „Themen“), ist bezeichnend genug. Und diese Sechs *Daimoku* standen aller Wahrscheinlichkeit zuerst für sich, als abgeschlossenes eigenes Werk, und dies Werk hatte auch wohl einen eigenen Namen. Und, merkwürdig genug, wiewohl nicht angängig ist, für den gesamten jetzt vorliegenden

„Blumenspiegel“ eine Art Aufbau-Disposition anzunehmen, bzw. aufzeigen zu wollen — der Betrachter ex post, insbesondere der Kunst- und Literatur-Fachwissenschaftler, vollends derjenige, der seinem Gebiete Bedeutung zuzulenken strebt, übernimmt nur zu gerne das Amt nachträglicher Vor-sehung und die Pflicht der Aufdeckung uranfänglich tiefer Zusammenhänge — dennoch, muß man sagen, schuf das Leben selbst bei Seami und in seinem Werke Stufung, Anordnung; vergleichsweise wie nach Goethe's Worten die Natur selbst im Künstler und seinen Schöpfungen die höchsten Naturwerke schafft. Der erste Teil des „Blumenspiegels“, die Sechs *Daimoku* sind sichtlich mit dem mehr Äußeren, Äußerlichen, Nächstliegenden der Nô-Kunst befaßt, als beginne jetzt, im nächsten Augenblicke, die Aufführung, und man habe unmittelbar bereit zu sein; das Orchester oder die im Nô den Auftritt ankündende Flöte spiele schon, und es komme jetzt der für jeden Auftretenden, insbesondere für den *Shite* (Hauptspieler), außerordentliche Moment, da *er* hervortritt, da aller Augen auf *ihn* gerichtet sind, gerichtet sein müssen, aller Ohren *ihn* und nur ihn hören, alle Herzen ihm zugewandt sein müssen.

Gang durch das Werk (Erste Hälfte).

A. Die Sechs Daimoku.

A I. „Erstens Ton, zweitens Atem, drittens Gesang“ — „Den Ton richtig übernehmen!“ gilt es; in alter Tonkunst, insbesondere im Nô, nicht nur den Ton, sondern die ganze Tongestimmtheit, deren es so verschiedene gibt, vergleichsweise wie das männliche A-Dur ein völlig anderes ist als das weiche As-Dur; und wie vollends unterscheiden sich Dur und Moll! und wie antinomisch verschieden japanischerseits sind *Ritsu* und *Ryo*! Noch singst du nicht. In dir nur ist die Ton-Gestimmtheit. Alles liegt nun, zweitens, am Atem. Nicht an dem hinausgehenden Atem, wenigstens zunächst nicht, sondern an der Quelle des Atems, dem Atem-Zentrum, dem Atem-Organ, an der inneren Atembereitschaft, an diesem „Webstuhl“ 機 *ki* des Inneren, des Atems, an dieser *machina* und ihrer *machinatio* und an dem Augenblicke, da sie nun in Bewegung gesetzt wird. Dann, das ist das Dritte, strömt der Atem aus, die Stimme (der Gesang) ertönt, das Stück beginnt, die Mundöffnung 開口 *kaikô*, der Erstgesang 初聲 *shô-sei* erfolgt. Wie aber nun spielen?.

A II. „Herz spielt zehn, Körper sieben“. Nur nicht alles nach außen

spielen wollen! das wirkt hart. Immer etwas zurückhalten, im Innersten hundert vom Hundert spielen, im Äußeren aber nur siebenzig vom Hundert! (Ja sechzig wäre nach Bashô schon genug!) Und dem entsprechend:

A III. „Bei starkem Bewegen des Körpers die Beine nur sparsam bewegen! Bei starkem Bewegen der Beine den Körper sparsam bewegen!“ — Auf die unmittelbare Praxis des zu schauenden Spiels, der „Plastik“ des Nô ist hier, in Kapitel II und III unmittelbar eingegangen.

A IV. „Erst hören, dann sehen“ (erst das Akustische, dann das Optische). Über das in den ersten drei Abschnitten Gesagte hinaus aber und zugleich unmittelbar aus ihnen heraus beachte der Darsteller und Sänger das große Doppelte: das Akustische einerseits und das Optische Mimische andererseits! Erfahrung weiß und lehrt, daß das Akustische, das Wort, immer um ein wenig dem Optischen, der Mimik voranzugehen habe. Es lasse der Weinend-Klagende den Laut der Klage vernehmen und lasse dann erst die Geberde folgen. Die Mimik, das Optische ist die volle Phänomen-Werdung, das Auge der vornehmste Sinn; darum muß alle Darstellung in der Sichtbarkeit sich beschließen. Kommt die Geberde zuerst, und Laut und Wort hintennach, so stimmt da etwas nicht; man hat den Eindruck, daß das Spiel auseinanderklafft. [Aber freilich ist damit noch nicht alles gesagt, der Kreis des Werdeganges alles darstellenden Spieles noch nicht beschlossen; das abschließende Kapitel der Sechs *Daimoku* führt folgerichtig das hier Angefangene zum Ende, nämlich das Optische zurück ins Akustische].

A V. „Erst das Ding werden; dann daraus Weise und Geberden!“ War in Kapitel IV, über die beginnenden Kapitel hinausschreitend, die grundlegende Doppelheit alles Darstellens, das Akustische und das Optische, vor den Betrachter gestellt, so schreitet das fünfte Kapitel zur Einheit fort. Tief ins Grundsätzliche geht Seami's Darlegung hier voran; aber die Ausführung ist doch durchaus ganz im Praktischen gehalten, auf die verschiedenartigsten konkreten Rollen ab Zweckend: wie man sein müsse als alter Mann oder als junge Frau usf. Gibt man z. B. einen Zornwütigen, sagt Seami, so ist natürlich innerlich alles von explosionsartiger Zornkraft geladen, und daraus muß dann auch im äußeren Spiel dieses Kraftgeladene kommen.

A VI. „Tanz hat Musik zur Wurzel“. Über die im Kapitel V betonte Ein-

heit hinaus schreitet Seami hier zu „Grund und Wurzel“. Aus dem Geist der Musik ist Nô geboren, und alle äußere Darstellung und Mimik, vollends ihre Blüte und Höhe, der Tanz, „hat Musik zur Wurzel“. Will man also wissen, wie man bei der unmittelbar bevorstehenden Aufführung spielen soll, so sei man sich immer dessen bewußt, daß die Musik letztlich Grund und Quell des Nô ist, also auch für die Wirkung auf den Zuhörer und Zuschauer entscheidend. Das „Plastische“ der Aufführung, dessen Höchstes der Tanz ist, ist nichts ohne das Musikalische, ist in ihm beschlossen. Will man zu tanzen beginnen, so muß man aus der Musik, aus dieser ihrer ganzen „Wohlduft-Fülle“, unmittelbar in die Bewegung hinüberführen — vergleichsweise wie in der Neunten Symphonie Beethovens aus der wortlosen Musik wie in höchstem Wunder die menschliche Stimme, der Chor, mit Schillers Worten „An die Freude“, bricht; dieser Schritt, von wortloser Musik zum Worte und zu Dichtung selbst, auf ungleich erhöhter Stufe, ist der Schritt vom Akustischen („Musik“ mit Einschluß der Dichtung) zum Optischen, zur Mimik und deren Höhe, dem Tanze. Tanz ist höchste Sichtbarkeit, ist das Phänomenale im höchsten Grade. Aber ebenso, fährt Seami fort, muß das Ganze des Optischen, des Phänomenalen, wieder zurückgebracht, „verwahrt“ werden im Musikalischen; dann erst entsteht volle Befriedigung, volle tiefe Wirkung. „Vom Himmel kommt es, zum Himmel geht es“ — der Himmel 天 im Prinzip ist das Musikalische, die Erde 地, die Sichtbarkeit, ist die Plastik. Seami in seiner Darlegung, obgleich im Tiefsten sich der hier waltenden Ideen und Gewalten wohlbewußt, hält sich doch hier im „Blumenspiegel“ durchaus am Nahen, Nächstliegenden, Praktisch-Konkreten, am Einzelnen. Allerlei Eigentümliches Praktisches, nach Art dessen, wie es bei uns auch die Meister des Mittelalters oder der Renaissance hatten, wird hier vorgebracht; von dem „Fünffachen Wissen“ wird gesprochen. Die Zahl Fünf (Vier plus Eins) spielt bei Seami eine fundamentale Rolle. Das erste dieser Wissen ist Wissen um die Geberdung, wie man von der Anfangsgeste an, da man die Hände zusammenschlägt, dann den Körper erstmals in Bewegung setzend, das ganze Spiel hindurch — Eingangssatz (Präludium) *Jo* 序, Mittelsatz oder Durchführung *Ha* 破, Endsatz-(Finale) *Kyû* — Gesten und Geberdung führt. Was wir in der Musik so gut kennen, wird hier für die Plastik des mimischen Spiels angesetzt und erörtert — eigentümliche Fragen der Kunst bzw.

der Wissenschaft ruhen hinter solchen Praxis-Hinweisen Seami's, besonders auch im Hinblick auf das antike Spiel. Das zweite Wissen ist das Tanz-Wissen: „Das ist die Kunst, da man, wiewohl der Tanz Geste und Geberdung ist, doch Hände und Füße nicht gebraucht, sondern lediglich den Körper bzw. dessen Haltung zum *Tai* (Wesen, substantia) macht“ — ganz im Nahen Praktischen bleibt bei Seami hier diese Zusammenfassung eigener Erfahrung, und doch wie tief ist, was aus dem Gesagten herausleuchtet: Tanzwissen (das Zweite) einerseits und Geberdungswissen (das Erste) andererseits sind, um die Worte aus dem Werke der Reife, aus „Höchster Blume Weg“ zu brauchen, wie *Tai* und *Yô* „wie die Blume und ihr Duft, wie der Mond und sein Schein“: sie sind tiefe Antinomie.

Das dritte Wissen bezieht sich auf Spiel (Mimik) *mit* Text einerseits und textloses Spiel andererseits. Tanz ist textloses Spiel. Hier gilt, über das Vorhingesagte hinaus, etwas demselben Paralleles: aus dem Text, aus seiner Fülle, gilt es in das Textlose hinüberzugehen und dann am Ende des Textlosen wieder in das Texthafte zurückzuführen. Gerade in diesen Übergängen liegt höchst Bezauberndes (*miryoku*); „einen“ muß man das Textlose und das Texthafte. Das ist das Dritte. Das vierte Wissen, über das Vorige hinausgehend, zielt darauf, den Tanz nur als ein Glied der Gesamtgeberdung, der Gesamtdarstellung erscheinen zu lassen. Wiewohl der Tanz also die Höhe ist, so soll er doch nur wie *Yô*, wie der Duft der Blume, der Schein des Mondes sein, die Ausstrahlung der in sich sozusagen nicht weiter zu fassenden Aufführung. Das ist das Vierte. Das Fünfte dieses Teils der Ausführung geht, immer am Nahen, Praktischen bleibend, einen Schritt weiter, zum Allertiefsten führend: „Gestaltung ohne (äußere) Gestaltung“, Sichtbares unsichtbar, Beschreibbares unbeschreibbar — das ist, was man bei allem Spiele wissen und haben muß. Nur hingedeutet wird darauf. Seami, der Mann im vollen Lebensalter, vom Wirken und Schaffen äußerlich wie innerlich vollauf in Anspruch genommen, hat wohl die Stille und Muße noch nicht und auch wohl nicht die Lust, allzu eindringend bei den inneren Anschauungen zu verweilen. Die Praxis beschäftigt ihn, und genial, alles mit einem Worte nennend, sagt er: Der Schauspieler muß die Augen hinten haben; er muß sich selber aus der Distanz (des Zuschauers) sehen; darauf kommt es an.

Der Umkreis der Sechs-*Daimoku*-Schrift ist beschrieben; es braucht

kaum näherer Ausführung darüber, *wie* dieser Umkreis ist, wie so ganz befaßt mit der konkreten Aufführung, dem Allernächsten, Unentbehrlichen des Spiels *in praxi*. Hier waltet nicht der (möchte man sagen) unbekümmerte, die Dinge wie im weiten freien Felde hinstellende Atem des Kwadensho, das alles Erbgut überschauende Wesen der Ahnen, des Vaters; eine andre Art waltet hier im „Blumenspiegel“; dabei ist in demselben „Der Blume Überlieferung“ vorausgesetzt und innerlich bis zu gewissem Maße aufgenommen; dem Betrachter mag es so erscheinen, als ob der „Blumenspiegel“ Thema um Thema jenes Werkes durchdenke, an ihnen weiterarbeite. Eben indem Seami das dort in Überlieferung Gegebene lebt, führt er es fort, und eben so, aus dem Drängen der Praxis heraus und in ihrem Atem, kommt er zu der Darstellung der Sechs-*Daimoku*-Schrift.

Es folgen die Zwölf *Jisho*. Die einleitende spezielle Betrachtung derselben, der kurze Gang durch die zweite andere Hälfte des Werkes, möge der Übersetzung (und Kommentierung) derselben im nachfolgenden zweiten Teil dieser Veröffentlichung beigegeben sein.

Name.

Der Name des Werkes, so offen und einfach er scheint, birgt, denke ich, dem Wissenschaftler jenes oft im Japanischen begegnende Problem, daß hier das Optische (Schriftbild) exakt, das Akustische (die Aussprache) sozusagen freischwebend ist. Male Blume und einen Spiegel und lies es! Das Chinesische hat für jedes dieser Schriftbilder nur je eine Aussprache; das Japanische hat mindestens die chinesische — diese aber oft aus sehr verschiedenen Zeitaltern bzw. China-Gegenden — und außerdem die rein-japanische, wobei die Verbindung der beiden Zeichen, rein japanisch gelesen, nicht jene Strenge (der Aussprache, akustisch) zeigt, wie sie uns bei den abendländischen Sprachen so selbstverständlich ist. Wir finden die sinico-japanische Lesart *Kwakyô* und die reinjapanische *Hana-no-kagami*; vielleicht aber ist noch darüber hinaus anders ausgesprochen worden. Und wenn wir aus Seami's Munde selbst eine Aussprache hörend vernähmen,

wäre damit noch nicht fixiert, daß dies die einzige Aussprachsweise Seami's war. Auch was heute Gewohnheit, Tradition geworden, ist nicht maßgebend. Abendländische Japan-Philologen haben wiederholt darauf hingewiesen, daß das Schriftbild regiert, und daß im übrigen weithin eine (für abendländische, durchaus ans Akustische gebundene Wissenschaftlichkeit) schier unbegreifliche Sorglosigkeit herrscht. Aus solchen Gründen vor allem auch ist der deutsche Titel „Blumenspiegel“ gewählt. — Neben diesem grundsätzlichen Problem aber werden wir, diesen Namen betrachtend, noch auf andre Fragen oder mögliche Zusammenhänge hingeleitet. Wie reich an „Spiegeln“ ist unsre abendländische Literatur! „Spiegel der Welt“; was man später etwa „Kompendium“ nannte, „Spiegel der Weltgeschichte“ usf., meist Werke großen Umfangs, in denen sich kaleidoskopartig eine Fülle von Geschehnissen, Menschen, Landschaften usf. spiegelte. Seit wann aber haben wir im Abendländischen diese „Spiegel“-Werke? und in welchen Zeitaltern sind sie so besonders gängig? Hat ähnlich etwa wie in der Musik ein Zusammenhang bestanden, etwa über arabische und indische Literatur, mit der chinesischen Literatur, welche an „Spiegeln“ alle anderen übertrifft, Riesenwerke wie das 1084 vollendete, 294 Volumina fassende Tsu-chih-tung-chien 資治通鑑, Sze ma kuang's, des dritten großen Historikers Chinas, zutagefördernd? Eine Zusammenstellung all der bekanntesten „Spiegel“ chinesischer Literatur, vollends eine chronologische, fehlt bislang, und gewiß wäre sie bedeutsam in Vergleichung und Zusammenhang mit den „Spiegeln“ japanischer Literatur! Mag solcher Name ursprünglich eng zu dem Völkerkundlich-Ergologischen Beziehung haben, so sind späterhin die Beziehungen doch wohl vorwiegend literarischer Natur. Und um auf Seami zurückzukommen und die von ihm gewählte Namengebung: wie treffend ist sie! wie im Kwadensho, so auch hier: „Blume“, das ist Kunst; ohne Blume ist alles vergebens, ist nicht Kunst. Aber während im ersten Werke dies, die Blume, „weitergegeben“ („tradiert“ „überliefert“ 傳 *den*) wird, so ist dies zweite Werk etwas wie ein „Kompendium“ mannigfaltigsten Prüfens, Überlegens, Erfahrens; es ist in sich so vielfältig wie irgend eines jener großen Spiegel-Werke der Geschichtschreibung, der Erdkunde, der Sitten usf. mit ihrer Mannigfaltigkeit von Daten, Ereignissen, Beobachtungen.

Als Seami's Werke in allerneuester Zeit aus der jahrhundertelangen geheimsten Verborgenheit ans helle Licht allgemeiner Öffentlichkeit ge-

bracht wurden, war der „Blumenspiegel“ unter anderem Namen 覺習條々 *Kaku-shû jô-jô* „Zu Merkendes und zu Lernendes (Kapitel um Kapitel)“ vonseiten des Entdeckers Yoshida Tôgo (Abkürzung im folgenden; Y.) veröffentlicht, und wiewohl man aus der auch veröffentlichten Schrift *Nikyoku-Santai-ezu* den Namen „Blumenspiegel“ kannte und aus einem in der Komparu-Richtung tradierten Geheimtraditionsschriftenkatalog „花のかがみ又ハクワキヤウとも云 *Hana-no-kagami mata Kwakyô to mo iu*“ weiteren Bescheid hatte, so machte doch erst Saitô Kyôson 齋勝香村 die große Entdeckung, daß hier der „Blumenspiegel“ vorliege, und wies nach, wie die drei ersten fehlenden Kapitel seien (Zeitschrift *Bungaku*, 2. Monat 9. Jahr Shôwa 1934). Es erfolgte dann von seiten Kawase Kazuma's 川瀬一馬 die Veröffentlichung des Gesamttextes, wie er in der Yasuda-Bibliothek vorlag, in der Zeitschrift *Suien* 椎園 1938 (—unsre Abkürzung im Folgenden: Y. oder Yas). In allerneuester Zeit fand Tanaka Makoto 田中允 in einem *Shahon*, das 華傳書 Kwadensho betitelt ist, einen weiteren Text [—unsre Abkürzung: T] „Blumenspiegel“, wobei allerdings die beiden ersten Kapitel fehlen. Shôwa 17. Jahr 4. Monat berichtete Kawase Kazuma in der Zeitschrift *Bungaku* über einen weiteren im Hause Komparu überlieferten Text. Eine Lebensarbeit hat NOSE an die Seami-Texte gewandt, die Hauptvarianten zusammenstellend, Einzelwort-Besprechungen und -Erörterungen durchführend, Paraphrasen des auch für den heutigen gebildeten Japaner nicht ohne weiteres lesbaren Urtextes gebend, die Gedanken und Anschauungen, die die Text-Kapitel vorbringen, durchprüfend. Es ist wesentlich mit sein Verdienst, daß in neuester Zeit abendländische Forscher an Seami heranzutreten wagen, und auch dem Verfasser dieser hier vorliegenden Arbeit ist es nicht anders gegangen und, der bedeutenden japanischen Nô-Forschung überhaupt Dank und innere Anerkennung wissend, schuldet er in besonderem Maße NOSE Dank.

Weitere Bemerkungen zur vorliegenden Übersetzung.

Diese Seami-Übersetzungen sind durch ein Geschenk hervorgerufen, Geschenk an den Lehrenden zur Feier langjährigen Lehrens; Ausdruck des Dankes, nach alter Gepflogenheit des Ostens gegeben, doch wie aus heiterem Himmel und unter besonders freundlichen Umständen uns zugekommen. In dieser Hinsicht gebührt dem Kollegium der Naniwa-Kôtôgakkô (jetzt -Daigaku), an der ich im Nebenamte tätig war, besonderer Dank. Solche

Gabe von Wissenden, die Arbeiten und Veröffentlichungen des anderen Kennenden, war zugleich wie heimlicher Hinweis, Bitte, Erwartung. In diesem Geschenke also, vor über einem Jahrzehnt gegeben, liegt die erste bewegende Ursache. Die zweite Ursache liegt in Stoff und Materie selbst, in jenem Bereiche, der den Forscher hier überall umgibt, ihm zuströmt. Und hier ist Seami wie das Glied einer Kette, das wie von selber herankommt, ist Strom von gleichem Strome, der das Vorige und das Nachher durchflutet. Der letzte, der dabei gleichsam Verdienst hat, ist der Forscher selbst. Wie Geschenk ist alles. Man sehe einmal daraufhin unsre bisherigen Arbeiten an: Jinnôshôtôki - Übersetzung und besonders deren „Einführung“ und ihr Zentrieren um Äußeres und Inneres Reich; danach „Shôtoku-Taishi“ mit Baumeister-, Waffenmeisterrolle, Stein- und Pflanzenkunst und den Fragen nach dem Letzten Innersten der Kunst (Alt und Jung, Mitte und Grenzenlosigkeit und das stille Einsame) führen unmittelbar zu Seami; „Zen - Worte im Teeraume“ leben aus der Welt Seami's; und ebenso ist es bei nachfolgenden, von lange her begonnenen, nun im Manuskript fertig vorliegenden Arbeiten vom Größe-Umfange der vordem erstgenannten. In diesem inneren Zusammenhange liegt es, daß Seami uns festhält, und dies gleichsam selbst abgesehen von seinen konkreten schriftgewordenen Werken. Wie Gespräch mit einem Lebendigen ist es; und kaum haben Menschen nach Jahrhunderten solch lebendige Macht: K'ung (Confucius) hat sie (zumal für den in Urschrift und Ursprache ihn Vernehmenden); Seami hat sie; ein Wort K'ung's, ein Kapitel von Seami ist genug für lange Zeit. Und so, langsam in tiefer Muße, meist am spätesten Abend, wo alles andre versinkt, lasen wir, lasen wenig, jedesmal äußerst wenig. — Und solch Lesen wünschten wir dem Leser wieder. Der in der Praxis der Kunst, des Schauspiels, des Tanzes Stehende wird am ehesten so lesen und nachdenkend so aufnehmen. — Uns fast an den Fingern einer Hand oder beider Hände zu zählenden wenigen Forschern in weitem Felde das Japanischen ist freilich kaum je vergönnt, nur zu lesen; mitzuteilen sind wir immerfort gedrungen, und so entstanden langsam Schritt für Schritt, nach der Periode des Lesens, in Übersetzung Kwadensho bis zum „Sonderblatt“, und da Kwadensho immerfort Erläuterungen fordert und findet durch den „Blumenspiegel“, so entstand Übersetzung desselben mitsamt dessen (oft wieder auf Kwadensho zurückgreifenden) Erläuterungen. „Höchster Blume Weg“, „Der Neun Stufen Folge“ (beide OAG 1943) reiften. Glied an

Glied der Übersetzung reihte sich. Damals war, was Übersetzung betrifft, Seami — kurzgesagt — unbekannt. (Man vergleiche daraufhin Nachod's dreibändige Japan-Bibliographie mit ihren 13595 Nummern!) Die Größe Seami's, der im Japanischen vielleicht Sophokles-Bedeutung haben mag, verpflichtete zu dem Bemühen, ihn mitzuteilen. Indem, in solchem Bemühen, nun das gesamte Seami-Schriften-Werk von uns übersetzt vor uns liegt — die sog. Jûroku-bu 十六部 — so kommt uns besonders zu Bewußtsein, wie nahe alles zueinander gehört, und wie nötig der Leser, zumal der forschende immer das Ganze vor sich bereit haben sollte — was augenblicklich durch die Zeitumstände verhindert ist. So klar und abgerundet z. B. auch der „Blumenspiegel“ und das mit und bei ihm (in der Übersetzung) Gegebene erscheinen mag, so baut er, technisch gesprochen, doch (eben in dieser unserer Veröffentlichung) auf „Der Blume Überlieferung“ (Kwadensho) und den dort gegebenen Anmerkungen und Sonderausführungen auf. Über dem „Blumenspiegel“ bauen neue kürzere Werke auf, Einzeiheiten gebende oder Werke der Reife wie „Höchster Blume Weg“ und „Der Neun Stufe Folge“, von denen her Gipfelklarheit auf „Blumenspiegel“ und „Kwadensho“ strahlt. Von den „Gesprächen [Seami's] über Nô“ vollends geht eine Fülle von Kenntnis und Erkenntnis für den Betrachter aus. Alles gehört zusammen. Und die in parallelem Werke versuchte wenigstens skizzierend gegebene Betrachtung der von Seami geschaffenen Nô selbst gehört gleichfalls hierher. Ein Bemühen ist es, und in diesem Sinne bitten wir den Leser um Rücksicht und Verständnis.

Aus dem Ganzen heraus gesehen, wird deutlich, wie sehr alles Entfaltung und lebendige Bewegung ist. Sagt man z. B. „dieser Terminus bedeutet bei Seami das und das; denn Seami sagt hier wörtlich so bzw. so“, so wird dabei leicht gerade der Tatbestand des *Werdens* bei Seami übersehen, und eine einzelne Textstelle als fixierte abstrakte Definition genommen. Um mit einem Vergleiche es deutlicher zu machen, so mag jemand sagen: Heideröslein ist bei Goethe Urbild (oder sage: Definition) der Schönheit, der Liebe. Oder Gretchen ist es. Gewiß ist es dies. Aber Lotte im „Werther“, Iphigenie, Helena sind es auch; sie sind — mit Seami gesprochen — Inbild der Blume (*hana*), des (im eigentlichen Sinne) Schönen, sie sind *Yûgen* 幽玄 „des Geheimnisses noch tieferes Geheimnis“ (Laotse).

In solchem Zusammenhange mag man verstehen, wie sehr der Über-

setzer gedrungen sein mag, die Urtermini beizubehalten, zumal eine Reihe von Termini durch Seami selbst geschaffen sind. Andere Termini sind ein Jahrtausend und mehr alt. Lao, Chuang, K'ung leben in Seami fort; die so stark hereinwirkenden konfuzianischen Termini wird man kaum je alle oder ganz mit europäischer Bezeichnung sich deckend finden. Andererseits erwies sich als undienlich, für den abendländischen Leser, zumal für den weiten Kreis der Leser, nur Ursprache-Termini zu gebrauchen. So haben wir weithin für einen bestimmten japanischen Terminus einen möglichst entsprechenden deutschen Ausdruck verwandt, dabei aber immer uns bemüht, dem Leser den Urterminus beizugeben (meist in Klammern).

Dem Leser die Möglichkeit zu geben, möglichst nahe an den Text selbst heranzukommen, ist, bei der Schwierigkeit japanischen Drucks, folgende Vorkehrung getroffen: In den eigentlichen Anmerkungen ist a) Kana-Schrift in Romaji gegeben, selten in Kana-Schrift selbst; b) in runde Klammern sind solche Schriftzeichen (*Kanji*) und Kana-Umschreibungen gesetzt, die in Nose's Text als Beischrift gegeben sind; c) in eckige Klammern solche, die in Noses Text nicht gegeben sind. — Die kommentierenden Erläuterungen „Ausführende Bemerkung“ „Sonderausführung“ sind jeweils von unsrer Seite hinzugegeben.

Vieles Einzelne wäre hier noch einzusetzen oder zu besprechen, Bemerkungen, Fragen, Gedanken, wie sie dem Leser von selbst kommen werden (Orchester, Schauspieler, Gesamtauffassung, griechische Parallelen betreffend); doch da der Leser darüber in anderen unserer Arbeiten reichlich Ausführliches findet, bzw. finden wird, bitten wir, darauf verweisen zu dürfen.

Herzlicher Dank sei allen ausgesprochen, welche in dieser schwierigen Zeit das Zustandekommen dieser Veröffentlichung ermöglicht haben, so insbesondere dem Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Tokyo!

HERMANN BOHNER

TEIL I:
DIE SECHS MOTTO

題目六ヶ條
DAIMOKU ROKKA-JÔ

I

ERSTENS TON, ZWEITENS ATEM^{a)},
DRITTENS STIMME —DES MUSIKSTÜCKES ANFANG (*Kaikô*) UND ERÖFFNUNG.一 調 二 機 三 聲 音 曲 開 口 初 聲
Ichô ni-ki san-sei Ongyoku kaikô shôsei

Den Ton (*Chôshi* 調子^{b)}) hält der Atem (*Ki* 機 das Atemzentrum). Übernimmt man von dem Blasinstrumente^{c)} den Ton^{d)}, vereint^{e)} ihn dem Atem(zentrum), schließt die Augen, zieht den (äußeren) Atem (*iki*)^{f)} nach innen und läßt dann die Stimme (*koe* den Gesang) hervor, so strömt die ausgeschickte Stimme (*kowa-saki*)^{g)} mitten aus dem Ton hervor. Hat man aber nur den Ton übernommen^{d)}, ihn aber nicht dem Atem(zentrum) vereint und läßt dann die Stimme hervor, so will nicht recht gelingen, daß die ausgeschickte Sangesstimme (der Gesang - Anfang) zum Tone stimmt (paßt, sich eint)^{h)}. Weil man den Ton dem Atem(zentrum) einverleibtⁱ⁾ und so die Stimme hervorschickt, deshalb ist die Festsetzung^{k)} (Grundregel): Erstens Ton, zweitens Atem(zentrum), drittens Stimme.

Ferner heißt es: Den Ton hält der Atem (*Ki*, das Atemzentrum), die Stimme schickt man in (und mit) dem Tone hervor, die Worte des Textes müssen durch die Lippen geschieden (und verständlich gemacht) werden. (Stellen der) Musikweisen (*kyoku*), woselbst der Text [in seinen Feinheiten] nicht derart geschieden werden kann, müssen durch das Mienenspiel^{l)} deutlich gemacht werden. Wohl^{m)}, wohl bringe man das in Anwendung, (es mit dem Erlebnis vergleichend) und nehme es innerlich auf!

a) 機 s. Ausführnde Bemerkung! — b) (調子) s. Anm. a! —

c) *fukimono*, (吹物) d. i. Flöte, die den Ton 4 Oktaven höher gibt. —

d) *ne-torite* (音取) den Ton übernehmend — e) *ki* (機) *ni awasemashite* (合) —

f) 息 vgl. a! — g) *kowasaki* (聲先) — h) (合) *au* —

i) *komete* (籠) „einklausnert“ „wie in einem Korbe hält“ — k) *sadamu* (定)

nari „deshalb ist verordnet (bestimmt)“. — l) *kao* (顔) *no furi* (振) *yô* (様) —

m) Alles Folgende dieses ersten Kapitels fehlt in dem parallelen Texte Ongyoku-Kowadashi-Kuden 音曲聲出口傳, Vgl. ausführende Bemerkung II!

Kyû (Kung 宮, Tonika) und *Shô* (商 *Shang*, Sekunde) in aufwärts- und abwärtsgehender Stimme formen Muster (文 *aya*) — man nennt sie *On* (音 Klänge). *Kyû* Yin 陰 (Prinzip des Dunkeln, weiblich, Erde), *Ryô* (呂 Lü), *ausgehender Atem*; *Shô* Yang 陽 (Prinzip des Lichts, männlich), *Ritsu* (律 Lü), *eingehender Atem*. *Ryô* 呂 und *Ritsu* 律 vereint in auf- und abgehender Stimme (*koe*) formen Muster (*aya*), genannt *Koe-aya* (Stimm-Muster, Gesangsweisen), In die Fünf *In* (Klänge) geschieden, bilden sie die Zwölf *Ritsu*: *Ryô* sechs, *Ritsu* sechs.

* *Ryô*...*Ritsu*: Vergl. Ausführende Bemerkung II.

AUSFÜHRENDE BEMERKUNG I (zu *Daimoku I*)

Erstens *Chô*, zweitens *Ki*, drittens *Koe*.

Des *Ongyoku Kaikô* und *Shôsei* —

der Gelehrte wird diese gelehrte, rein bei japanischen Termini verbleibende Übersetzung, die wir hier soeben mit obigem geben, vielleicht vorziehen. Im allgemeinen Interesse haben wir eine deutsche Fassung gegeben, wobei die deutschen Worte und Ausdrücke, Verdeutschungen der japanischen Fachausdrücke anstrebbend, gleichsam Hinweise auf deren Inhalt sind, Sowohl der Antike wie der Bibel gegenüber — um nur die hauptsächlichsten Gebiete zu nennen — hat man im Abendlande übersetzend sich in ungezählten Fällen parallel verhalten.

Erstens *Chô* 調: Um ein Beispiel aus der Gegenwart zu nehmen, so sei hier an die japanische Nationalhymne *Kimigayo* erinnert; ihr *Chô* 調 „Ton“ (Tonlage, Tonstimmung, vergleichbar Stufen unsrer Tonleiter) ist, japanisch genannt, *Ichikotsu* (-*chô* 壹越調). Will man etwa parallel Abendländisches nennen, so ist der Grundton d; mit ihm beginnt das Lied, schließt mit ihm und hat als Höhepunkt die Oktave des d. Während D-dur aber Cis hat, kennt dies *Chô* kein Cis. So wird dies *Chô* oft als dorisch angesprochen; dorisch aber hätte f; in *Kimigayo* kommt f nicht vor; wenn Entsprechendes vorkäme, müßte es fis sein. Diese Tonreihe wie z. B. hier *Ichikotsu* also und vor allem ihr Grundton ist es, was der *Nô*-Sänger von der Flöte her übernehmen muß und wird. Wie heute vor dem Konzerte die

Instrumente gestimmt werden, und wie vor dem Gesange mit der Stimmgabel der Ton gefunden und dem Chor angegeben wird, so ist es beim Nô das Allererste, *Chô*, den Stimmtönen, zu übernehmen und richtig zu haben: den Grundton und die ganze „Tonleiter“, „Tonstimmung“, den zu nehmenden Einsatzton.

Zweitens *Ki* 機, wörtlich die „Apparatur“ *machina*, der „Webstuhl“, das „Organon“, nämlich des Atems. Wort und Schriftzeichen *Ki* bergen so viel in sich, daß begreiflicherwise vieles miteingeschlossen sein mag, was sich in ein abendländisches Wort nicht derart zusammenfassen läßt. *Ki* ist nicht, was wir gewöhnlich „Atem“ nennen würden; dieser „äußere“ Atem der Brust mit Ein- und Ausatmen ist nur die Vorbedingung für die Aufspeicherung der inneren Kraftfülle im Unterleibe, in der „Apparatur“ im „Organon“. Dabei mag *Ki* sowohl die „Apparatur“ selbst wie das sie Bewegende und Erfüllende bezeichnen. Aus dieser „inneren“ Atemkraft her strömt aller Gesang. Zugleich aber stellt sich beim Gedanken „*Ki*“, wie etwa auch bei „Photographenapparat“, der weitere Gedanke ein, daß „alles klappt“ und besonders „im richtigen Moment“, daß alles „richtig ineinander übergreift“; *Kikai* bedeutet die „Chance“, die „günstigste Gelegenheit“. Bei Seami läßt sich *Ki* einerseits im erstgenannten Sinne als „Atem“, „Atemzentrum“ nachweisen, so daß er in starker emphatischer Darlegung *Ki* mit *Iki* („äußerer Atem“) erklärt; andererseits finden wir in ebenso starkbetonten Ausführungen Seami's gesagt: „*Ki* der günstige Augenblick (des rechten Anfangs) ist alles, ist für das Gesamt-Nô entscheidend. Man wird daher leicht verstehen, daß die japanischen Ausleger bezüglich *Ki* sich in zwei Parteien scheiden, von denen jede aus Seami selbst her und aus Anderem Argumente auf Argumente häuft. Betrachtet man den Blumenspiegel, bzw. seinen Ersten Teil mit den Sechs Motto im ganzen, und findet man sich dann dazu geneigt, eine Art Ordnung oder Anordnung und Stufenfolge zuzugeben, so spricht dies erste Kapitel zweifellos davon, wie man zu singen bzw. zu rezitieren anfangen müsse: erstens den Ton nehmen und da alles ordnen, zweitens die Atemgewalt dazu bereit stellen, drittens die Stimme wirklich zu erheben. Bei der komplexen Art der Schriftzeichen und dessen, was sie in sich bergen, sei die Frage gestellt, ob nicht doch in *Ki* außer dem „Atem“ etwas von dem günstigen Moment mithereinpielt; Nishio („Probleme des Blumenspiegels „*Hanakagami no mondai*“) scheint diese Frage zu bejahen; das Wort

„Moment“ Atem-Moment könnte für uns fast ähnliches Doppeltes enthalten.

Drittens *Koe* 聲 die „Stimme“, bzw. die verschiedenartigen Äußerungen der Stimme wie Sprechen, Rezitieren, Singen.

„Des Musikstückes (*ongyoku*) Mundöffnung (*Kaikô*) und Erstgesang (*Shôsei*)“ – der Nebentitel des Themas.

Kaikô 開口 bezeichnet in der Folge im *Nô* das „erste Öffnen des Mundes“ bei dem ersten *Nô* (*Waki-Nô*, Segenswort) von seiten des Auftretenden *Waki*, in *Seami* Tradition erscheint jedoch alles auf den *Shite* abgezielt.

AUSFÜHRENDE BEMERKUNG II

(zu Daimoku I, Anmerkung m)

Das in diesem anderwärts fehlenden, vielleicht von späterer Hand hinzugefügten Zusätze (s. Anm. m!) Gesagte, für den damaligen Übenden, was das Musikalische betrifft, wahrscheinlich eine Selbstverständlichkeit, schließt, bei Erklärung für den abendländischen Betrachter, gewissermaßen eine ganze ostasiatische Musiktheorie und Musikentwicklung in sich.

Die Fünf Klänge *Wu-in* jap. *Go-in*: 宮 *Kung* (jap. *Kyû*, *Seami* schreibt phonetisch dafür 急; Grundton, Tonika), 商 *Shang* (jap. *Shô*, Sekunde), 角 *Chûo* (jap. *Kaku*, Terz): 徵 *Chih* (jap. *Chi*, Quinte), 羽 *Yû* (jap. *U*, Sexte). Es fehlen also bei den urprünglichen Fünf Klängen Quarte und Septime. Man ging aber in sehr früher Zeit schon dazu über, zwei Klänge hinzuzufügen: von der Sext aus in einem Zweidrittelschritt bildete man einen Ton, der ein wenig unterhalb der Oktave lag: gewandeltes *Kung*, *Pien Kung* 變宮 *Han kyû* („modifiziertes *Kung*“); ebenso bildete sich eine Stufe, etwas unterhalb von *Chih* „Gewandeltes *Chih* 變徵 *Pien Chih* (*Hen kyû* „modifiziertes *Chih*“).

Neben den Fünf bzw. Sieben Klängen aber existieren die „Zwölf Pfeifen“ 律 *Lü* jap. *Ritsu* parallel den zwölf Tönen unserer Oktave: und zwar 6 männliche und 6 weibliche: Ist *c* der Grundton, so sind die folgenden männlichen, im engeren Sinne *Ritsu* 律 genannten Töne *d*, *e*, *fis*, *gis*, *ais*; die *Ryo* 呂 genannten weiblichen sind in diesem Falle *cis*, *dis*, *f*, *g*, *a*, *h*. Die Tonleiter bestehend aus den Fünf Klängen, wäre mit *c* als Grundton: *c*, *d*, *e*, *g*, *a*. Von jedem Tone aus aber kann sich die Fünf-Klang-Tonleiter

aufbauen. Aus den 12 Tönen der Oktave werden wie im Abendlande die Tonarten gebildet, und zwar geschieht die Bildung derselben in Quintenabständen. Nur daß der Osten folgendermaßen sagt: die männlichen „Pfeifen“ nehmen eine Frau, d. h. sie erzeugen die Oberdominante, die weiblich ist; die weiblichen „Pfeifen“ dagegen bekommen einen Sohn, d. h. sie erzeugen die Unterdominante, die männlich ist. Im Europäischen bildet man so in der Quinte aufwärts gehend die Tonarten: C-G-D-A-E-H-Fis-Cis, Gis-Dis; abwärts gehend C-F-B-Es, As-Des-Ges-Ces-Fes-Doppel-B. Man kommt zu einer Teilung der Oktave in 60 Tonschritte, wie sie schon Ching-Fang 京房 in der Han-Zeit mit seinen Vorläufern Ch'ien-yüo-chih 錢榮之 und Ts'ai-yüan-ting 蔡元定 mit nahezu parallelen Tonwerthöhen errechnet hat. Tabelle der Tonwerte siehe in 伊庭孝 Iba Takashi Nippon-ongakugai-ron 日本音樂概論 Tōkyō Shōwa 3. Jahr S. 52 ff! — Als *Ritsu* (im engeren Sinne) zählen (nach dem von Iba zitierten Ongyoku-gyokuenshū 音曲玉淵集) Ichikotsu, Hyōjō, Shimomu, Fushō, Rankei, Shinsen; als Ryo: Tangin, Shōzetsu, Sōjō, Ōjiki, Banshiki, Kamimu. Vgl. die beigegebenen Tabellen! Für alles Weitere, insbesondere auch betreffs der absoluten Tonhöhe, vergleiche Iba's obengenanntes Standard-Werk!

II

HERZ SPIELT ZEHN (VON ZEHN),
KÖRPER SPIELT SIEBEN.

動 十 分 心

Dô jûbu-shin

動 七 分 身

Dô shichi-bu-shin

Das Herz (*kokoro*, das Innere) zu zehn (von zehn) Teilen bewegen (spielen lassen), den Körper zu sieben Teilen bewegen—(das ist :) Hat man im Lehrgange der Hände Deuten^{a)}, der Füße Bewegen, wie der Meister sie vorgelehrt, die Bewegungen ausführend, diesen (Pflichten-)Teil aufs beste und vollkommenste sich angeeignet (*kiwamete*), so vollziehe man die deuten oder zurückziehenden (Hand-)Bewegungen, zwar das Herz (voll und ganz) bewegend, haite aber vom Herzen innen heraus (im Äußeren) ein Wenig-Geringes damit zurück (*hikauru*). Dies gilt nicht etwa nur für den Tanz und die (ausgesprochene) Bewegung, sondern bis hin zu Haltung und (gesamtem) Auftreten (*furumae*) spiele man von der Seele her mit dem Körper geizend, so wird der Körper zum *Tai* (Körper, Verkörperung [Beispiel: der Mond]), das Herz (das Innere) zum *Yô* („Anwendung“ Auswirkung [Beispiel: der Schein des Mondes]); und das wird als das (eigentlich) Reizvoll-Anziehende empfunden.

Sonderausführung:

Worauf es ankommt, ist das volle, innere Spiel, der volle, innere Einsatz, „das Bewegen des Herzens zu zehn von zehn Teilen“, zu hundert Prozent. Wo dies wirklich geschieht, da macht sich, wie Seami öfters bemerkt, wie von selbst die bannende Kraft auf den Zuschauer und Zuhörer geltend, die transzendierende unerfaßliche Strahlung, die den Hörer packt. Wo solcher völlige innere Einsatz geschieht, wo der Schauspieler innerlich so ganz in seine Rolle übergeht, da wird sich dies wohl nie körperlich-äußerlich ganz ausschöpfen. Dies wird wohl ein psychologischer Grundtatbestand sein. Andererseits wird hier der Schauspieler eigens darauf aufmerksam gemacht, daß das äußere Spiel Maß halten, geizen, zurückhalten muß. Wo dies nicht geschieht, da ist Gefahr, daß alles in diesem

a) *sashi* (指) „Deuten, Hinzeigen“ bzw. *Sashi-hiki* (指引) bzw. „Deuten und Zurückziehen“, die Hauptbewegungen der Hände nennend, steht für die Bewegungen der Hände (und Arme) überhaupt.

Außerlichen stecken bleibt — im Bilde: der Mond ist da, aber der zarte wunderbare Welt-erfüllende Mondenschein fehlt; die Blume steht in Pracht, aber der zarte überallhin strömende Wohlduft fehlt; das Darüberhinaus fehlt, der Zauberhauch, das wahrhaft Poetische (*fūshū* 風趣), das Unendliche, das Musikalische (selbst bei musikalischer Darbietung, das Darüber-hinaus an Klang (*yo-in* 餘韻, d. h.: dasjenige an „Musikalischem“, was zwar scheinbar im Äußeren nicht völlig gegeben ist, aber gerade so durch das aktive Erfühlen der Seele gewonnen und gefühlt wird und die Seele beschwingt). Wo das Äußere, der „Körper“ hundert Prozent spielt, wird über dem allem das Innere, — an anderer Stelle „der Herr“ (主 *princeps*, *principium*) genannt — nicht mehr gemerkt, wird übersehen; es entsteht „herrenloses“ Spiel, Spiel ohne inneren Halt, Spiel, das der Zartheit, Hoheit, Schönheit, des Innersten — abendländisch: des Ich — entbehrt. Reife, Schlichtheit, Leichtheit, Freiheit (*kan* 閑, *take*) fehlt.

Kaum braucht hier darauf hingewiesen zu werden, in welchem außerordentlichen Maße dies die japanische Kunst bestimmt und durchzieht. Man mag es als Leitwort der japanischen Kunst überhaupt nehmen. Japanische Darsteller derselben wie etwa Tsudzumi heben dies fort und fort hervor; abendländische Darsteller etwa der japanischen Literatur wie Florenz, Gundert u. a. stellen es als Wesensmerkmal heraus. Man mag soweit gehen, Gründe dafür in der japanischen Natur selbst zu suchen, in der den Japaner umgebenden klimatischen, botanischen, zoologischen Natur und in der mit hiedurch geformten japanischen Rasse-Natur. Diese subtropische Welt hat einerseits ein im Norden nicht gekanntes Ornamentales, ein Übermaß an ausgeprägter Formung, Plastik; das „Körperliche“ im Sinne unseres Kapitels scheint vormächtig. Gerade dem gegenüber wendet sich Sehnen und Dichten zum Hauchartig-Unvollendeten, Andeutenden, mit Schleiern leicht Überdeckten — was, merkwürdig genug, die andre Seite und Art japanischer Landschaft und Naturstimmung ist. Ein Blick auf die unzähligen japanischen Bilder, Emakimono, Wandschirme mit ihren gemalten Nebelstreifen, weißen Morgen- oder Abendschleiern zeigt diesen Zug japanischer Natur uns sofort. — Auf welche Höhe aber heben Seamis Forderungen und Weisungen hier das Nô! Man bleibe nicht im japanischen Bereiche allein stehen! Wie nahe liegen hier die abendländischen Bereiche, und vollends der deutsche! Was will die Klassik? Maß, Maßhalten (japanisch: *hikauru*) ist Einziges, ihr großes Wollen: Maß im Wort, im Wortschatze,

in der Wortprägung, Maß in der Geberde, Maß in Kulissen, Maß in allem Äußeren, Körperlich-Theatralischem — und warum dies Maß, dies *hikauru*? — Aber was andererseits will denn die Romantik, die große antithetische Bewegung zur Klassik, was wollen Stürmer und Dränger? und was unterscheidet etwa schon beim jungen Goethe seine Straßburger Poesie von der vollausgebauten Leipziger Rationalistik? Und was wollen die echten Volkstumdichter unsrer Gegenwart? Überall waltet etwas von diesem „Herz spielt zehn, Körper spielt sieben“, wie Seami in trefflich eigen erfundenem Ausdrücke sagt. Ja, sieben oder acht erscheint Basshō schon zuviel; wo Poesie, Wortausdruck derart ist, da sei alles zu grellglänzend; wo man mit 6 (von zehn), mit sechzig Prozent auskomme, da könne man immer mit Lust davon hören, ohne satt davon zu werden.

III

STARKES BEWEGEN DES KÖRPERS, SPARSAMES
AUFTRETEN DER BEINE. STARKES AUFTRETEN
DER BEINE, SPARSAMES BEWEGEN DES KÖRPERS.

强身動 宥足踏

Gô-shin-dô yû-soku-tô

强足踏 宥身動

Gô-soku-tô yû-shin-dô

Dies ist, auch seinem Wesen nach, in der Hauptsache wie das vorige „Herz spielt zehn“: Bewegt man Körper und Beine gleichermaßen stark, so sieht sich dies roh und wild an. Hält man bei (starker) Bewegung des Körpers doch mit den Beinen zurück, so mag solches gleich rasend und toll anzusehen sein,— roh und wild wirkt es nicht. Hält man im Augenblick, da man mit den Beinen stark aufstampft, den Körper in Maß und Ruhe, so mag das Stampfen der Füße wohl gewaltig sein — weil aber der Körper ruhevoll erscheint, wirkt es doch nicht roh und wild. Das ist: weil Sehen (das Optische) und Hören (das Akustische) nicht Eines Wesens sind, verschmelzen die beiden Verkörperungen (*Tai*)^{a)} harmonisch, und die Empfindung des Reizvoll-Anziehenden (*omoshiroki*) stellt sich ein. Und was das Auftreten (Stampfen) der Füße betrifft, lerne es nicht im Tanze, sondern in anderweitiger Spielbewegung (*hataraki*), und in Rollendarstellung (*monomane*) lerne es!

a) Ist das Optische und Akustische gemeint? oder das Bewegen des Körpers einerseits, das der Füße andererseits? Nose hält das Letztere für das Gegebene.

IV

ERST HÖREN, DANN SEHEN.

(ERST DAS AKUSTISCHE, DANN DAS OPTISCHE)

先 聞

Sen-mon

後 見

go-ken

Alles Theater (*monomane-fûtei*), was es auch sei, ist aus Aktion des Textes^{a)} heraus Sehen und Hören (Optisch - Akustisches), Textwort und gleichzeitig (Mimik); ja sogar dem Texte vorausseilende Mimik (*fûzei*), (solcher Art Spiel) gibt es. Sie verkehrt das Verhältnis von Hören und Sehen. Spielt man, indem man zuerst in der Leute Ohren das zu Hörende erklingen läßt, und kommt mit der Mimik ein wenig hintennach, so entsteht auf der Grenzscheide, da von dem hörenden (und die Sache erfaßt habenden) Herzen nun unmittelbar der Übergang zur (äußeren) Schau geschieht, das Gefühl eines vollkommen verwirklichten (Optisch - Akustischen). Läßt man z. B., wo es sich um Weinen handelt, zuerst die Leute das Weinen (in Laut und Wort) hören und streift dann, dem ein wenig hintennachkommend, mit dem Ärmel über das Antlitz, so hält und schließt die Sache in der Darstellung (Mimik *fûzei*). Streift man aber mit dem Ärmel über das Antlitz, ehe man noch das Weinen hat klar vernehmen lassen, so hält und schließt die Sache, da Laut und Wort erst hintennach zu Gehör kommen, in diesen. Und indem die Mimik so schon voraus geredet hat, hat die Schau (*keshiki*) ein Auseinanderklaffendes (Nichtzusammenstimmendes). Weil also in der Mimik Halt und Schluß sein muß, so lasse man erst hören, dann sehen!

AUSFÜHRENDE BEMERKUNG III (zu *Daimoku IV*)

NOSE ist der Ansicht, daß dies „das Akustische zuerst, das Optische hernach“ für jene frühen Zeiten gelte, da noch Textbücher fehlten und da immerfort neue *Nô* entstanden, die noch niemand kannte, und die der Zuschauer erst im Theater selbst durch Hören der Worte kennen lernte. Heute habe man Textbücher; der *Nô*-Freund kenne sie genau, habe sie

a) *ihigoto* (云事) *no shina* (科) *ni yorite* : *ihigoto* das, was zu sagen (oder zu singen) ist; *shina* Nose 所作, *shigusa*.

vielleicht selbst gesungen und gespielt und wisse den Text auswendig. Gleichwohl, denken wir, lohnt eine Überprüfung dieses aus großer Praxis und hoher Schau herausgesprochenen Wortes. Zunächst waren auch damals die Nô-Stoffe nicht so unbekannt; für die Eingangs-Nô stellt Seami überhaupt den Grundsatz auf, daß sie sozusagen ohne weiteres verständlich, in ihrem Ablauf vertraut sein sollen. Für das Schluß-Nô (*Kyû*) gilt solches vollends. Die Mittelstücke (*Ha*) aber sollen „auf triftiger Quellschrift“ fundiert sein, d. h. auf Werken wie etwa im Germanischen Nibelungen- oder Gudrunlied, die bekannt sind. Ferner sehe man die Bühne, wie sie sich aus dem Nô heraus entwickelt hat; das japanische Theater, reich an Arten und überreich an Stücken, spielt zwar zu großem, wenn nicht größtem Teile immer wieder Neues, Neugeformtes, also textlich Unbekanntes; dabei gilt aber auch wieder, was wir von Waki-Nô, *Ha* und *Kyû* soeben ausführten: die Motive, die Quellen sind weithin bekannt und vertraut. — Über diesen Tatbestand hinaus aber prüfe man einmal das große Problem: Hören und Sehen, Akustisches und Mimisch-Optisches? Eine Fülle von Beobachtungen gerade auch im Abendländischen, in Theater und Oper und Operette, wird herzufließen. Aus der Musik, aus dem Akustischen, ist für Seami das Nô geboren; auch der Tanz, die Plastik, kommen erst als Zweites. Rührt die Musik und mit ihr auch das Wort, vollends das hohe Wort, wie es im Nô waltet, unmittelbar an das Innerste, die Herzen gewinnend? Dies Innere soll zuerst walten; im Äußeren, in der Plastik, Mimik soll es dann sichtbar, Phänomen werden, soll es „anhalten“, in die Plastik hineinverschmelzen — wohlgermerkt aber nicht darin untergehen, sondern eben hier soll dann eine Weiterbewegung erfolgen, ein Darüberhinaus; ein *fûshû* 風趣, ein *yo-in* 餘韻 (vgl. Sonderausführung zu II!

V

ERST RICHTIG DAS DING WERDEN,
DANN (DARAUS) RICHTIG WEISE UND GEBERDEN^{a)}.

先 能 其 物 成
Sen-nô-go-motsu-sei

去 能 其 態 似
ko-nô-go-taiji

Wenn gesagt wird: Das Ding (die betreffende darzustellende Person) richtig werden — so gibt es (ja) in Sarugaku-Rollen-Darstellung sehr verschiedenartige Rollen. Soll es ein Alter sein, die Gestalt also gealtert, so muß die Lende gekrümmt, die Füße müssen schwach, die Hände im Deuten und Sichzurückziehen^{b)} kurz (unvöllig, ohne volle Kraft, ohne ganz auszuführen) sein. Ist nur erst einmal diese Wesensgestalt (*sugata*, persona) erfaßt, so fließt sowohl der Tanz als Haltung und Geberden (*tachi-hataraki*) als auch das Musikalische (*ongyoku*) aus dieser Gestalt. Soll es eine Frau sein, so sei die Hüfte ein wenig mehr gerade, die Hände im Zeigen und Zurückziehen^{b)} recht hoch, der ganze Körper (*go-tai*)^{c)} schwach, im Innersten keine harte Kraft; zart-lieulich-sanft (*shina-shina*) ist die Erscheinung zu führen. Aus solcher Wesensgestalt (*sugata*) heraus wird alles, der Tanz, das Musikalische, bis hin zu Haltung und Geberdung (*tachi-furumai*) Schauspiel (*waza*). Handelt es sich um einen Zornigen, so ist man im Innern voll Kraft und Gewalt, auch der Körper hält und gibt sich gewaltgemäß, und daraus heraus kommt dann das Spiel. Auch bei allen anderen darzustellenden Gestalten (*monomane no jintai*) gilt: Erst lernen, richtig die betreffende Gestalt werden; dann das Spiel (*waza*) daraus kommen lassen.

a) „Erst das Ding werden können, dann dessen Art (und Gebahren) nachmachen können“. — Vergleiche dazu die prägnante Fassung in „Höchster Blume Weg“: *Tai* 體 und *Yô* 用! — Zen-Gedanken stehen hier nahe; vergl. die für Zen typischen Ausführungen: Akaji-Bohner „Zen - Worte im Teeraume“ (Tôkyô 1943, OAG) Kôan 9.

b) Vgl. II Anm. a!

c) 五体

VI

TANZ HAT MUSIK^{a)} ZUR WURZEL.

舞 聲 爲 根

Bu-shô-i-kon

Geht der Tanz nicht aus Ton und Klang (*on-sei*)^{b)} hervor, so ergreift er nicht. Aus der Wohlduft-Fülle^{c)} des [dem Tanze unmittelbar vorhergehenden, zu ihm hinleitenden] Einen Klanges^{d)} heraus in den Tanz (selbst) übergehen — in diesem Übergangsbereiche (*sakai*) liegt die Zauberkraft. Wiederum auch, den Tanz beschließend („verwährend“)^{e)}, ist das Rechte^{f)}, ihn [und sein Überflutendes, das, was er nicht vollauf ausgesprochen, und was er ahnen ließ] an die Musik^{g)} und das (in ihr webende) Gefühl^{h)} zurückzugeben („zu verwahren“).

Tanz und Musik (Gesang)^{a)} gehen nämlich aus *Nyorai-zô*^{h)} (innerster Schatzkammer des Unvergleichlichen) als ihrem Grund und Ursprung (*kompon*) hervor. Es wird zunächst der aus den Fünf Organen (*go-zô*) hervorgehende Atem (*iki*), sich in fünf Färbungen teilend, zu den Fünf Tönen (*go-in*) und den Sechs Tonweisen (*roku-chô*). *Sôjô*, *Ôjiki*, *Ichikotchô*, das sind die Drei *Ritsu*. *Hyôjô*, *Banshiki* sind die Zwei *Ryo*. *Mujô* (無調) ist aus beiden Klangarten, aus *Ritsu* wie *Ryo*, hervorgehende Anwendungs-Stimmweise (*yo no koe*). Und indem nun der menschliche Körper, aus den Fünf Organen, die Stimme hervorströmen lassend, (ebenso) die Fünf Körperelemente bewegt, so erwächst der Tanz, das ist sein Beginn.

Was die Zeit und Tonweisen (Tonstimmungen *Chôshi*) betrifft — in die Vier Jahreszeiten geteilt und wiederum der Nacht und des Tags zwölf Doppelstunden — so hat jede (Tonart), *Sô(jô)*, *Ô(jiki)*, *Ichikotsu*, *Hyô(jô)*,

a) 聲 „Stimme“ „Gesang“. Y setzt in den Titel nach 舞 (Tanz) das Subjekt anzeigende 者.

b) 音聲

c) にほし (匂) Wohlduft, d. i. Stimmung, Vollgehalt.

d) 一聲 Das erste der beiden Zeichen fehlt bedeutsamerweise bei T, so daß dort nur gesagt wird: „aus dem Klange in den Tanz übergehen“;

issei hat sonst bekanntlich eine andere festgesetzte Bedeutung im Nô, muß aber hier wohl in dem von uns gegebenen Sinne verstanden werden.

e) *osamuru* (納)

f) 位 (*kuwai*)

g) 音感

h) 如來藏 s. Ausführende Bemerkung!

Ban(shiki) ihre Zeit-Entsprechung. Anders auch ist gesagt: Was der Zeit Tonweisen betrifft, so sind es die Zeitrhythmen (*jisetsu*) des Tanzens und Singens der Himmlischen, und des Himmels Hören und Empfinden überträgt sich hierher, und dies ist, was als Tonweisen der Zeit genannt wird. Da im Himmlischen (*tendō*) keine Unbestimmtheiten hinsichtlich der Zeitrhythmen des Tanzens und Singens sind, so erscheinen beide Erklärungsweisen (*setsu*) wohlbegründet. Und so ist denn auch der Tanz von Suruga eine in jenem Lande [Suruga] daher überlieferte geheime Weise (*Kyoku*), daß eine Himmlische vom Himmel niederstieg und des Tanzens und Singens Weise daselbst hinterließ. Der Dinge sind (zu) viele; sie aufzuschreiben, führt zu weit. Nur bis dahin (sei geschrieben und) merke man: Wo die Kraft von Musik und Gesang (*onsei*) unzureichend ist, da gibt es keine Ergriffenheit. (Und) zunächst: beim gewöhnlichen Tanzen hat man festen Anhalt, und der Tanz wird gut, wenn man nach der Musik des Kuse-Tanzes (*Kuse-mai*) u. a. tanzt. Wo der Flöte und Trommel-Rhythmus fehlt, da ist kein Tanz. Sagt das nicht: In der Musik (geschlossen) ist der Tanz?

Weiter wird gesagt: Im Tanze gibt es fünf Wissen. Das erste ist das Hand-Wissen (Wissen um Gesten und Geberden); das zweite ist das Tanz-Wissen; das dritte ist das Spiel-Einungs-Wissen; das vierte ist das Hand-Wesens-Wissen (Gesten-Wesens-Wissen); das fünfte ist das Tanz-Wesens-Wissen.

Erstens das Hand-Wissen (Gesten-Wissen, Geberdung-Wissen *Shu-chi* 手智), das ist die Spielweise¹⁾ lernen, da man von der Anfangsgeste der zusammengeschlagenen Hände an, die Fünf Körperelemente (*go-tai* 五体) in Bewegung setzend, in Deuten (Ausholen) und Einziehen der Hände den einen Tanz durch Eingang (Präludium, *Jo*) Mittelstück (*Ha*) und Endstück (*Kyū*) durchführt. Dies heißt das Hand-Wissen.

Zweitens, das Tanz-Wissen (*Bu-chi* 舞智). Dies ist Weg und Weise, da man, wiewohl der Tanz mit Gesten^{k)} geschieht, doch Hände und Füße nicht eigentlich gebraucht, sondern einzig der Gestalt Gehalt (und Stimmung) zum Wesen (*Tai*) macht — Darstellung ohne Gesten^{k)}, ohne besonderes Spiel¹⁾; beispielsweise sich geben, wie der Vogel vom Winde getragen schwebt. Dies wird Tanz-Wissen genannt.

Drittens, Spiel-Einungs-Wissen (*Sō-kyoku-chi* 相曲智) zwischen des eben

i) 曲道

k) 手 Hand

l) 風

genannten Handwissens Eingangsspiel (*Jo*), Mittelspiel (*Ha*), Endspiel (*Kyû*) wird (gleichfalls eben genannter) Tanz eingefügt: was mit Gesten gespielt wird, ist Spiel mit Text; Tanz ist textloses Spiel. Wo Text und textloses Spiel zum (Gesamt-)Spiel geeint und verschmolzen werden, da hat alsbald die Schau ihr Gelingen. Das eben ist Spiel des Bereiches (*sakai*) des den Zuschauer Bezaubernden (*omoshiroi*). Beides also wohl in Acht nehmend, Tanz und Geberdungs-Spiel schaffen — das wird hier Spiel-Einungs-Wissen genannt.

Viertens, Gesten-Wesens-Spielwissen (*Shutai-fû-chi* 手體風智) ist in dem so geeinten Spiel das Wesens-Spiel (*Tai-fû* 體風), innerhalb dieser Texthaftes und Textloses verschmelzenden Darstellung die Gesten („Hände“ Geberdung) zum Wesen (*Tai*) zu machen, den Tanz aber als Accidens (*Yo*) daraus hervorkommen zu lassen. Solcher Haltung entsprechend heißt es das Gesten-Wesens-Spielwissen.

Fünftens, Tanz-Wesens-Spielwissen (*Bu-tai-fû-chi* 舞體風智) ist das Wesens-Spiel (*Tai-fû*), den Tanz zum Wesen (*Tai*) zu machen, die Gesten („Hände“) daraus als Accidens (*Yo*) hervorkommen zu lassen. Dies ist NICHT-Gestaltung (Gestaltung ohne [äußere] Gestaltung; Sichtbares unsichtbar, Beschreibbares unbeschreibbar).

Prüft man nun, wie diese Wissens-Arten etwa zu den Drei Grundtypen (*san-tai* 三體) und deren Art und Gestaltung sich schicken, so entspricht dem Mannes-Typ wohl das Hand-Wesens-Wissen; für den weiblichen Typ ist wohl das Tanz-Wesens-Wissen das Rechte. Sorgfältig (jeweils) nach dem Wesen der darzustellenden Personen (*monomane no jintai* 物まねの人體) schaffe man das Stück in Wesen und Verkörperung (*taikyoku* 體曲).

Ferner heißt es: beim Tanz das Auge vorn, das Herz hinten. Das ist: das Auge schaut vorn, das Herz (die innere Aufmerksamkeit) ist hinten hingesezt. Das ist des vordem genannten Tanz-Wissens weise Maßregel beim Spiele. Die Gestalt, die die Zuschauer sehen, bin ich, aus umfassender Distanz gesehen; was mein Auge sieht, das ist meine (begrenzte) Schau; umfassende Distanz-Schau ist das nicht. Sehen und wissen, wie man aus der Distanz wirkt, das bedeutet: mit der Zuschauerschaft eins geworden sehen. Dann erst bekomme ich ganz meine Gestalt zu sehen. Ganz meine Gestalt sehend, sehe ich links rechts, vorn hinten. Wenn ich aber mit meinen Augen nur das Vorn bis Links- und Rechtshin sehe, weiß ich dann um meine Gestalt hinten? Wenn ich aber die Gestalt hinten nicht kenne, unterscheide ich auch nicht, wo etwa sie gemein^m) wirkt. So muß

ich also, aus umfassender Distanz schauend, mit dem Publikum gleicher Schau werdend, dorthin zu schauen wissen, wohin mein Auge nicht dringt, und die Fünf Körperclemente (*go-tai*) aufeinander eingestimmt zu edler Gestalt werden lassen: Ist das nicht eben dies: das Herz hintenhin setzen? Wieder und wieder sei es gesagt: in Distanzschau zu sehen, ganz erfassend und wissend, daß das Auge das Auge nicht sehen kann, lerne man (mit dem Herzen) alles, links, rechts, vorn, hinten, auf das anschaulichste zu sehen! Hinangedrungen zum edelschönen Tanze blumenhafter Gestalt^{m)} erlangten Juwels wird der Beweis gewißlich vor Augen sein. In Tan-han-kanⁿ⁾ heißt es: „Bei allem, bis in Tanz und Bewegung, sei Links Rechts Vorn Hinten wohl geordnet^{p)}.“ Obiges. Die Sechs Motto.

AUSFÜHRENDE BEMERKUNG IV (zu *Daimoku* VI)

Das Mimische, Optische, das zu Schauende, die Plastik einerseits, das Akustische, die Musik (mit Einschluß der Dichtungsworte) stehen sich hier einander gegenüber. Es geht um die „Zwei Weisen“, von denen Seami wieder und wieder als der Grundlage, der antinomischen, des Nô, dieses japanischen Gesamtkunstwerkes, spricht. Das Mimische gipfelt im Tanz; das Akustische, Musikalische gipfelt im Gesang, in der Stimme; und so wird das Musikalische hier von Seami fort und fort 聲 „Stimme“ „Gesang“ genannt.

Die Zahl Fünf herrscht auffällig vor. Wie für uns, zumal für den Laien, etwa die Oktave Grundbegriff ist mit ihren acht (genauer sieben) Tönen, so ist dies für Seami und seine Zeit die Fünf in der Musik: fünf Grundtöne oder Grundschriffe hat die Stimme, ja das Akustische überhaupt Tonika, Sekunde, Terz, Quinte, Sexte; das ist für Seami Fundament, ist Urphänomen. Wieso gerade fünf Grundtöne sind, ist (für Seami und seine Zeit) auch leicht erklärbar; der „naturwissenschaftliche“ Beweis gibt sich ihm wie von selbst an die Hand: die Stimme kommt vom Menschen; der Mensch aber hat fünf innere Organe 五臓 *go-zô*, die Fünf Eingeweide, auch die Fünf Speicher (Schatzhäuser) 五倉 *go-sô*, die Fünf Inneren 五内 *go-nai* genannt: 1) die Leber, die Licht-Seele 魂 bergend; 2) das Herz, den Geist (*seishin* 精神) bergend, 3) die Milz, das Wunsch- und Absicht-

m) 俗 unedel, unpoetisch, vulgär (*mundane, worldly minded*)

n) 花菱玉得

o) 擔板感 sonst unbekannt; wohl Geheimtradition.

p) Nose's Text: *omoubeshi*; T, Y: *osamu-beshi*

vermögen 意 bergend, 4) die Lunge, die Schattenseele 魄 bergend, 5) die Niere, den Willen 志 bergend. Indem der Atem vom innersten Zentrum her kommend aus den Fünf Organen hervorströmt, sagt Seami, entstehen die Fünf Grundtöne. Alles Akustische ist von ihnen durchdrungen und bestimmt. Neben den Fünf Grundtönen oder Grundschritten haben sich im Osten ebenso wie bei uns die Zwischenschritte bzw. Zwischentöne entwickelt, und so kommt es zu den „Zwölf Pfeifen“ (Zwölf *Ritsu*, im weiteren Sinne dieses Wortes) parallel den zwölf Halbtönen unserer Oktave. Die Zwölf (und darin die Sechs und die Vier) regiert, wie sie es im Astronomischen, in Zeit und Stunde tut. In einem besonderen Abschnitte dieses Kapitels kommt Seami auf die Zeit-Entsprechung aller Kunst, insbesondere der Musik; die zwölf „Pfeifen“ bringen dies mit sich, oder umgekehrt hat einst die Zwölfer-Einteilung des Jahres, des Tages, des Himmels die Zwölfer-Einteilung der Oktave mit sich gebracht. Vorerst herrscht in Seami's Ausführung die Fünf (welche ja bei den Tönen durch die notwendige Her-einnahme des wiederholten Grundtons, der Oktave, zur Sechs, zur halben Zwölf wird). Eine männliche Art (*Ritsu*) und eine weibliche Art (*Ryo*), in den Tönen aufzusteigen, ist gegeben (s. u. !), und da ja zwölf „Pfeifen“, zwölf Zwischentöne gewonnen sind, gäbe es also 24 Tonarten. Es werden aber praktisch nur sechs verwandt, und von diesen gehen zwei vom gleichen Tone aus, die eine männlich, die andre weiblich, so daß also nur fünf Töne als Ausgangspunkt verwandt werden. Wie nämlich zuallererst eine Zweiheit unterschieden wird: Yang und Yin, Licht und Dunkel, männlich-weiblich, *Ritsu* und *Ryo* und demnach auch die Art des Atems, ja die Art der Gesamtstimmung unterschieden wird, so regiert jetzt die Fünf (die Vier plus Eins), und die Fünf (verwandten) Tonarten werden mit den Fünf Eingeweiden, den Fünf Elementen oder Wandelzuständen, den Fünf Farben, Fünf Geschmacksarten, den Fünf „Sinnesorganen“, den Fünf Himmelsrichtungen (Vier + Mitte) parallelisiert. So entspricht *Ichikotsu* z. B. dem Zentrum, dem Erd-Element, der gelben Farbe, dem süßen Geschmack; hat es mit der Milz zu tun, ist Sache des Mundes. *Banshiki* entsprechend ist Norden, Niere, schwarze Farbe, salziger Geschmack, Element des Wassers, Ohr.

Alles aber geht aus Einem, aus der Eins hervor: leiblich nah, so daß die Vorstellung dies Eine leiblich nimmt und versteht, aber doch schon derart leiblich, daß es schon fast nicht mehr leiblich ist; wie etwa der

Atem zwar noch Materie ist, aber doch nicht mehr greifbar, packbar; oder wie der Punkt räumlich ist, aber doch nur als Schnittpunkt zweier oder mehrerer Geraden räumlich faßbar. Dies Letzte, Eine, diese Eins nennt Seami buddhistisch Nyorai-zô, Nyorai-Schatzkammer, Hort des Absoluten, Unvergleichlichen: mitten in dieser Welt das Irrens, des Immer-wieder-seins, des Unreinen das Reine, trotz aller Berührung mit dem Falschen das Ewig-Reine, Wahre, mitten im Vergänglichlichen des Schöngenannten das Unvergänglich-Schöne. Schon Shôtoku Taishi hat diesen zentralen buddhistischen Terminus in Besprechung des Shôman-Sûtra (Shôman-Sûtra-Kommentar) in die Mitte der Darlegung gerückt, die großen Grundwahrheiten des Mahâyâna-Buddhismus aufzuzeigen. Shôman-Sûtra: „Erhabener, die Art (*arisama*), wie das all Eindringende Buddha-Wesen sich nicht trennt von allem, was ist (von den Zehntausend Existenzen [Dingen, Wesen] 萬有, dem Sichtbaren und Vergänglichlichen), sondern gleichen Leibes (同體 *dôtai*) wie sie werdend, immerfort ist, das übersteigt wahrlich unser Denken. Erhabener, daß so das Buddha-Wesen, in allem, was ist, wahrhaftig seiend in der Welt des Irrens, verborgen („kauernd“) ist, das wird Nyorai-zô (Tathâgata-Schatzhaus, das Verborgene, Ewige) genannt.“ Man übertrage dies auf die Kunst: das Innerste, Zentrale von Tanz und Theater und Musik, die Quelle, aus der alles kommt, wird damit von Seami genannt.

Aber nachdem so die Eins die Herrschaft gewonnen hat, tut sich gleichsam für Seami der Kosmos in Raum und Zeit auf, und die Zwölf regiert: zwölf Stunden (Doppelstunden), zwölf Monate, zwölf Tierkreiszeichen, zwölf „Pfeifen“ (in der Oktave), und hier auch hat alles seine Entsprechung; zwölfmal teilt sich der Himmel (jede Himmelsrichtung hat drei Unterteilungen), zwölfmal teilt sich das Jahr, wie die Monate zeigen — jede Jahreszeit hat drei Unterteilungen — zwölfmal teilt sich der Tag (samt der Nacht), und Raum und Zeit im Kosmos haben ihre musikalische (akustische) und auch ihre tänzerisch-schauspielerische (optische) Entsprechung. Der Abendländer, der (durch Gas und elektrisch Licht) die Nacht zum Tage macht, zu machen sucht, und dessen Technik sich getrieben sieht, die Natur zu nivellieren, und der daher in einem immer weiterschreitenden mechanisierenden, abstrahierenden Rationalismus sich ergeht, denkt gering von solchen Entsprechungssetzungen; falsche Mystik-Schwärmerei tut vollends sachlichem Prüfen Abbruch. Unbefangenes Schauen wie dasjenige Goethe's ist selten. Farbenlehre, Pflanzenmetamorphosenlehre gehen in

der Richtung, solche Entsprechungen zu eruieren. Prüfung der Tatbestände ist hier wichtig.

Wenn nun Seami im Zusammenhange damit die bekannte Erzählung von der vom Himmel herabgekommenen Fee bringt, die am Meere badend ihr Schwanengewand ablegte und, als es ihr genommen wurde, einen himmlischen Tanz, um es wieder zu erhalten, tanzte — so zeigt das die mittelalterlich-mythische Zeitsphäre, in der Seami lebt. Wenn Seami sagt, im Himmlischen herrsche keine Unbestimmtheit oder Unklarheit, so spricht er auch aus seiner Zeit heraus, das aussprechend, was wir mit dem Astronomischen und Mathematischen verbinden. „Der Dinge sind zu viele, die hier zu sagen wären“ — zum Praktischen kehrt Seami's Ausführung zurück: der Tanz (die Mimik) braucht die Musik; ohne Musik ist er nichts. „Ist es nicht so“, fragt Seami dann, „daß man sagen muß: In der Musik ist der Tanz beschlossen? (im Akustischen das Optische? im Unsichtbaren das Sichtbare?)“ — Vergleiche zu alledem auch Sarugakudangi sowie die dortige Kommentierung.

Tabelle II*)

Die 12 irdischen Zweige			Tierkreis	Stun- de	Die Zwölf Pfeifen	Monat	Jahreszeit	Himmels- richtung
I	子 Tse	Ratte (<i>ne</i>)	Widder	0-2	壹越 Ichikotsu	11	Winter II	Norden II
II	丑 Ch'ou	Stier (<i>ushi</i>)	Stier	2-4	斷金 Tangin	12	Winter III	Norden III
III	寅 Yin	Tiger (<i>tora</i>)	Zwillinge	4-6	平調 Hyôjô	1	Frühling I	Osten I
IV	卯 Mao	Hase (<i>u</i>)	Krebs	6-8	勝經 Shôzetsu	2	Frühling II	Osten II
V	辰 Ch'en	Drache (<i>tatsu</i>)	Löwe	8-10	下無 Shimo-mu	3	Frühling III	Osten III
VI	巳 Ssu	Schlange (<i>mi</i>)	Jungfrau	10-12	雙調 Sôjô	4	Sommer I	Süden I
VII	午 Wu	Roß (<i>uma</i>)	Waage	12-14	晝鐘 Fushô	5	Sommer II	Süden II
VIII	未 Wei	Schaf (<i>hitsuji</i>)	Skorpion	14-16	黃鐘 Ôjiki	6	Sommer III	Süden III
IX	申 Shen	Affe (<i>saru</i>)	Schütze	16-18	鬻鐘 Rankei	7	Herbst I	Westen I
X	酉 Yu	Hahn (<i>tori</i>)	Steinbock	18-20	盤涉 Banshiki	8	Herbst II	Westen II
XI	戌 Hsü	Hund (<i>inu</i>)	Wasser- mann	20-22	神仙 Shinsen	9	Herbst III	Westen III
XII	亥 Hai	Eber (<i>i</i>)	Fische	22-24	上無 Kami-mu	10	Winter I	Norden I

*) Die Entsprechungen sind gegeben nach 音曲玉淵集 Ongyoku-gyokuenshû. (音曲 *ongyoku* und *onkyoku* wird gelesen; Nose: *ongyoku*. Vielleicht weist *onkyoku* stärker auf 曲 das „Stück,“ die „Musikweise“ hin.)

